

## Tra Roma e Bisanzio: il nuovo statuto dell'immagine

Emiliano Laurenzi, Ph. D. Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

*Between Rome and Byzantium: the new status of the image.* The attempt of the article is to identify, in the period between the beginning of III cen. A.C. and the Year 1000, how Christianity detaches itself from the aniconic tradition of the Abrahamic family, and develops its own peculiar relationship with the image and the gaze, that is the fruit of synthesis between the late ancient philosophical and pictorial heritage, the Jewish matrix, and the encounter with the "barbarian" cultures. What role does the dogma of incarnation play in the elaboration of this new status of the image? What solutions are developed to make the image licit and to domesticate the gaze? The hypothesis of the article is that within Christianity, once the image is accepted, two different solutions are enucleated, which will give rise to two forms of seriality. The key moment of this double split is the outcome of the two iconoclastic wars, similar to the last fierce Christological quarrel. A result that will generate precisely the two forms of seriality that the article tries to outline: the Byzantine/Orthodox and the Roman/Catholic.

**Keywords:** image, gaze, icon, Christianity, Byzantine, Catholic, seriality, painting, perception, theology.

### *Un'epoca di sintesi*

Esiste un lungo arco di tempo durante il quale non solo lo statuto stesso di ciò che noi oggi definiamo immagine è stato rivoluzionato, ma anche ciò che viene generalmente inteso come sguardo ha subito una trasformazione radicale. I secoli più intensi di questo periodo sono indicativamente compresi fra il III secolo e l'843, quando si chiude il ciclo delle due sanguinose e distruttive guerre iconoclaste che sconvolsero per centoventi anni l'Impero Bizantino – proprio durante la massima espansione islamica, latrice di un rinnovato e intransigente aniconismo – sebbene questa fase possa considerarsi del tutto terminata solo attorno all'XI secolo, col Grande Scisma del 1054 che avrebbe separato definitivamente cristianesimo romano e ortodosso (Le Goff 1989). Sette secoli di travaglio nei quali si sarebbe articolato un profondo e ricco processo di ibridazione e dialogo con le tradizioni figurative proprie del mondo antico – inclusa la mistica delle raffigurazioni imperiali – ma avrebbe anche preso forma internamente al cristianesimo una tensione enorme relativa proprio al rapporto con le immagini e al tipo di sguardo lecito o meno. Una tensione che lo avrebbe tortuosamente e definitivamente sottratto all'alveo aniconico delle religioni

abramitiche, fra le quali in questo senso rappresenta una indiscutibile eccezione. Si indica convenzionalmente come data di nascita di questa peculiarità cristiana il Secondo Concilio di Nicea del 787. Sugello storico di questo evento è un episodio meno noto ma estremamente icastico: l'accecamento dell'imperatore bizantino Costantino VI da parte della *basilissa* Irene, sua madre, appena tre anni prima dell'incoronazione di Carlo Magno ad imperatore del Sacro Romano Impero.

Questo tormentato processo secolare, allo stesso tempo, è un groviglio arduo da districare, perché a fronte di alcuni elementi di continuità con l'antichità, se ne affiancarono altri di decisa rottura; sintesi filosofiche e religiose complesse ed apparentemente capziose, volte a fornire una patente di ortodossia alle immagini ed alla loro venerazione, convissero con la potente inerzia della devozione popolare e l'atteggiamento anfibio (tra gli estremi dell'opportunismo e della strenua resistenza) delle popolazioni barbariche rispetto alla nuova fede; l'avversione spirituale della legge mosaica contro ogni tipo di rappresentazione figurale – “Non ti farai idolo” (*Esodo*, 20, 4) – venne allo stesso tempo minata dall'adozione, già nel periodo paleocristiano, di simboli e decorazioni a fini didattici e “questo primo e apparentemente innocuo passo si rivelò decisivo” (Kitzinger 2018, p. 28). Sarebbe dunque riduttivo intendere questa fondamentale riorganizzazione dello statuto dell'immagine e dello sguardo come una mera polarizzazione fra il mondo precedente e quello successivo, fra un regime cristiano dello sguardo e dell'immagine, e l'evo antico, come nota Maria Bettetini:

Indubbiamente il cristianesimo ha desiderato eliminare segni della religiosità precedente, e molti ne ha acquisiti, ma l'atteggiamento dei cristiani verso le immagini non ha la semplicità di una contrapposizione unita a un'appropriazione. (Bettetini 2018, p.71).

Secoli di travaglio, dunque, attraverso i quali il cristianesimo procede a diverse sintesi. Parte certamente da una matrice ebraica, nella quale il sacro, però, innerva la mediazione col secolo attraverso la parola, e dunque sulla base di un regime fondamentalmente orale:

Il Dio ebraico si mediatizza attraverso la parola e le visioni oniriche dell'Antico Testamento valgono per la banda-suono, mentre esse sono piuttosto mute nel Nuovo, in cui l'immagine senza parola ha senso in se stessa. (Debray 2020, p. 70).

Il cristianesimo, invece, in maniera graduale e costante, recupera e fa proprio fin da subito il bagaglio tardo antico, sia per quel che riguarda la figurazione che la filosofia greca, così come fa proprie le istanze figurali delle popolazioni barbare, analfabete ed ancorate ad un'oralità arcaica. In questo laborioso processo non mancano ostilità spirituali alla raffigurazione – ne è esempio il concilio di Elvira, svoltosi attorno al 300, nel quale l'uso delle immagini nei luoghi di culto viene ancora chiaramente escluso (Aubert, Fedalto, Quagliani 1995) – ma prendono comunque forma le strutture simboliche che sono specifiche del cristianesimo. Si tratta, per eccellenza, di un secolare processo esplosivo (Lotman 1994)<sup>1</sup>.

Va inoltre segnalato che da decenni gli stessi studi di medievistica hanno riconosciuto alla questione dell'immagine e al suo legame col culto un ruolo fondamentale nell'esaminare i fondamenti del funzionamento figurale (Boehm 2009) rispetto all'uso antistorico del termine arte, nato in un'epoca assai più tarda (Belting 2001), ma anche di ricondurre in primo piano lo studio dell'immagine, nell'ambito di quella che ormai è chiamata *visual culture* (Mitchell 2017). Negli studi relativi al medioevo questa svolta iconica, elaborata nei primi anni Novanta principalmente in Germania e negli Stati Uniti (Vargiu 2015), ha voluto dire liberare la questione della figurazione dalla cappa interpretativa della cosiddetta storia dell'arte, per restituirla al suo specifico storico da un punto di vista tecnico, materiale, teologico ed estetico, riconsegnando l'immagine al suo completo contesto storico, al suo uso politico, al suo legame con la legittimazione del potere ed alla sua fruizione sociale:

---

<sup>1</sup> In *Cercare la strada. Modelli di cultura*, Lotman, proprio nel capitolo dove descrive i processi esplosivi (pp. 35-38), scrive: "Il momento dell'esplosione si colloca nell'intersezione di passato e futuro, in una dimensione quasi atemporale" (Lotman 1993, p. 35) e specifica in nota, però, che questa "non è legata alla reale cronologia del processo, che nella realtà può durare anche molto a lungo. La caduta dell'Impero romano, per esempio, è un tipico processo esplosivo, nonostante si sia protratto per secoli." Ritengo che relativamente allo statuto dell'immagine, i secoli presi in esame siano precisamente, dal punto di vista semiologico, un enorme processo esplosivo.

Hans Belting e David Freedberg notano che il termine più ampio di «immagine», meno strettamente connotato dai soli valori estetici rispetto a quello di «arte», ha consentito in questi anni agli storici, ancor più che agli storici dell'arte, di porsi nuove domande sul funzionamento sociale, le funzioni ideologiche, il potere delle immagini nel passato (Schmitt 2003, vol. I, p. 518)<sup>2</sup>.

Dal punto di vista della sociologia dei processi culturali, a questo proposito, anche sulla scorta di questi studi storici che hanno consolidato il ruolo dell'immagine come uno degli elementi più distintivi e caratteristici dell'epoca presa in esame, non è affatto fuori luogo considerare che la questione che più drammaticamente attraversa il cristianesimo alla metà del V secolo è proprio la natura di Cristo. Nella prima metà di questo secolo, infatti, esplose tutta la rilevanza di questo tema che darà luogo alle due prime grandi separazioni all'interno della vigorosa espansione cristiana. La più antica di queste divisioni è quella che riguarda la Chiesa che verrà poi detta d'Oriente o Nestoriana, seguita quasi subito da quella Monofisita. La prima si distacca nel 431 in occasione del Concilio di Efeso, e non a caso proprio sulla questione della composizione, per così dire, della natura di Cristo. Quella Monofisita, invece, si separa venti anni dopo, al concilio di Calcedonia del 451, proprio perché non accetta la dottrina diofisita che sancisce la contemporanea doppia natura umana e divina di Cristo. Sono due forti scosse che segnalano dove si situa l'epicentro del processo di riconfigurazione dell'immaginario religioso e delle sue forme di codificazione e normazione. In altre parole su quale aspetto del cristianesimo si giochi l'immagine che esso stesso ha e vuole dare della figura che lo fonda, cioè Cristo. Chiedersi di che natura egli realmente fosse – umano? divino? entrambe le cose assieme? – era senza dubbio il passo preliminare per chiarire non solo gli effetti che la sua incarnazione aveva sul sistema di credenze ancora *in fieri*, ma anche quali conseguenze questo avrebbe avuto sulle forme con le quali lo si sarebbe potuto e/o dovuto venerare. Si trattava fondamentalmente di trovare un modo di riarticolare la percezione del sacro e di conseguenza di ipostatizzarne la

---

<sup>2</sup> L'osservazione è derivata da una presentazione in Power Point del 2015 dal titolo *La svolta iconica della medievistica. Introduzione*, realizzata dal ricercatore universitario Luca Vargiu per il Corso di Estetica dell'Università di Cagliari a.a. 2015/1016, slide 47.

rappresentabilità. A questo punto risulta evidente che proprio nel V secolo iniziano a delinarsi anche i primi prototipi delle rappresentazioni nelle icone (Fasan 2013). Ed è sulla base di questo snodo di tutto il periodo in esame che lo statuto dell'immagine si rivela assolutamente centrale come espressione tangibile della fede stessa:

A partire dal rifiuto delle immagini da parte dei primi cristiani per giungere all'accettazione, gli inizi di un culto delle immagini, la collocazione di immagini come palladii cittadini, attraverso la crisi dell'iconoclastia, il seguente trionfo delle immagini, i miracoli di cui furono protagoniste, le usanze e i riti paraliturgici a Bisanzio, a Roma e in tutto il mondo cristiano, fino alla crisi della Riforma, il medioevo sembrava rivelarsi un'era dell'immagine precedente un'era dell'arte. (Wolf 2002, II, pp. 755-756)<sup>3</sup>.

Questa tendenza del cristianesimo – in sostanza quella che lo sgancia dall'aniconismo abramitico – verrà realizzata attraverso un'intensa attività non solo teologico-filosofica, ma anche politica e perfino militare, e darà luogo a processi epocali che le conferiranno tre forme peculiari.

Il primo di questi processi, il più antico e verrebbe da dire quello con la maggior carica generativo/fondativa, riguarda la cristianità orientale (identificabile nell'Impero Bizantino e più tardi nelle propaggini della sua evangelizzazione verso i popoli slavi e la *Rus'*) che in modo sempre più intenso – fino a sfociare in vera e propria guerra – cerca di canonizzare lo sguardo e l'immagine come forma di rappresentazione interna alla manifestazione del sacro, respingendo le istanze iconoclaste. Istanze che per altro rigettavano l'idolatria dell'immagine, più che l'immagine in sé, ma erano comunque improntate a quel 'totalitarismo spirituale' che connota in senso iconofobico la famiglia religiosa di Abramo, sebbene in forme teologico-filosofiche tipicamente greche (Bettetini 2018), e che presero forma contemporaneamente al radicale aniconismo di cui nello stesso periodo si faceva portatore l'Islam, in piena espansione<sup>4</sup>. Ma rifiutando anche, da parte degli iconoduli, il ruolo mimetico e lo psicologismo

---

<sup>3</sup> La nota è derivata da una presentazione in Power Point del 2015 dal titolo *La svolta iconica della medievistica. Introduzione*, realizzata dal ricercatore universitario Luca Vargiu per il Corso di Estetica dell'Università di Cagliari a.a. 2015/1016, slides 12-13.

<sup>4</sup> Va anche notato, però, che furono proprio artigiani bizantini, inviati dal *basileus* stesso, a realizzare i magnifici mosaici della Grande Moschea Omayyade di Damasco, così come quelli della Cupola della Roccia a Gerusalemme (Kitzinger 2018, p. 152 e pp. 157-158).

dell'immagine che caratterizzerà invece il cristianesimo occidentale, romano. È questo processo che in qualche modo inaugura in modo definitivo il nuovo statuto dell'immagine, e non solo del simbolo, nel culto cristiano: si compie qui la più autentica sintesi che alimenta il nucleo, per così dire, della stella dell'*imagerie* cristiana.

Il secondo processo è la riconquista da parte di Roma di un ruolo universalistico che proprio nell'accettazione di un uso pragmatico/didattico dell'immagine – che si perfeziona sotto Gregorio Magno con la celebre definizione di *pictura quasi scriptura* – individua uno dei caratteri distintivi del cristianesimo e di quella che diverrà la sua dimensione cattolica: “Là dove ci sono immagini del divino, è stato negoziato qualcosa fra l'uomo e il suo Dio” (Debray 2020, p. 91). È da qui che sgorgherà, alimentato anche da un controverso rapporto di continuità culturale con la tradizione figurativa tardo antica (Kitzinger 2018) e nel rapporto con quella bizantina, lo specifico figurale del cristianesimo romano, dal quale nel Rinascimento sarebbe stata elaborata l'idea di arte. È da questo filone che prenderà le mosse la spettacolare macchina narrativa della pittura religiosa che attraverso la spinta evangelizzatrice sarà anche fenomenale laboratorio di tipizzazione in grado di sviluppare in modo sincretico caratteri, soggetti, temi e cicli.

Il terzo di questi processi prese forma alla corte di Carlo Magno sulla base di un'errata traduzione degli atti del mai riconosciuto Concilio di Hieira (754) prima e del secondo di Nicea (787) poi, nella quale si confondevano i termini greci *proskynesis* (venerazione), possibile rispetto alle immagini sacre, e *latreia* (adorazione) considerata non lecita, entrambe resi come *adoratio*. A caratterizzarlo va tenuto presente il contesto del regno carolingio, rispetto al quale “ci si deve arrendere di fronte al paradosso di una civiltà della scrittura in un mondo di analfabeti” (Bettetini 2018, p. 109). Un errore frutto del suo contesto, per altro, cioè un fenomeno ascrivibile al darsi contemporaneo di imprevedibilità e cogenza che spesso è la miglior testimonianza dell'evoluzione storica degli apparati mediatici. Si tratta della posizione espressa nei *Libri Carolini*, opera del vescovo visigoto di Orléans Teodolfo, verosimilmente supervisionata dallo stesso Alcuino. Il valore di questa ‘terza via’, però, con tutta la sua diffidenza verso

l'indipendenza semantica dell'immagine e la sua riduzione alla dimensione testuale, o meglio materiale, sarebbe riemerso secoli dopo. Il testo fu infatti immediatamente confutato dal papa, ed i *Libri Carolini*, seppelliti negli archivi palatini, sarebbero tornati alla luce solo nel 1549, quando “vissero allora vita nuova negli scritti di Calvino, che li utilizzò come base teorica contro il culto delle immagini” (Bettetini 2018, p. 107), rimanendo non a caso all'Indice della Chiesa cattolica fino agli inizi del '900. Il discorso relativo a questa ‘terza via’ non sarà sviluppato in questo articolo perché sebbene la sua formulazione teologico-teorica si sviluppi alla scuola palatina – dalla quale prenderanno forma le articolazioni disciplinari degli studi che per secoli avrebbero strutturato la formazione degli intellettuali – i suoi effetti si manifesteranno solo con la Riforma protestante nelle sue frange più estreme, rimanendo prima confinati solo in alcune manifestazioni eretiche di sapore veterotestamentario. L'aspetto peculiare di questo processo è quello di basarsi su una profonda diffidenza e disprezzo della materia dato che “L'immagine non può mai costituire una chiave di accesso al mondo spirituale, perché può rendere solo aspetti esteriori materiali della cosa rappresentata” (Bettetini 2018, p. 116).

In sostanza, per quanto con gradazioni molto differenti, il cristianesimo rigetta l'aniconismo e rendendo lecita la raffigurazione del sacro, produrrà con diverse fortune e fino ai giorni nostri una molteplicità di immagini senza precedenti, pur conservando in seno una sotterranea corrente veterotestamentaria, ostile all'iconismo mistico orientale come alla teatralità visionaria del cattolicesimo. In ogni caso, il rigetto dell'aniconismo tipico delle religioni abramitiche sarebbe inconcepibile senza la profonda ibridazione con l'eredità classica e tardo antica che forgia lo specifico medievale delle immagini cristiane come potenti vettori. La pittura cristiana, in tutta l'estensione che assume nell'arco di tempo preso in esame, è sostanzialmente il prodotto di una complessa e sfaccettata opera di riarticolazione sensoriale, di un ammaestramento dello sguardo portato avanti attraverso una varietà di strumenti raramente messi in opera con così grande intensità e così a lungo. Religione, teologia, filosofia, potere politico e giuridico, per citare i principali, convergono. Il tutto nel bel mezzo di una vera e propria etnogenesi (Eco 2009), rispetto alla quale le attuali

migrazioni fanno sorridere: un confluire e rimescolarsi magmatico di popoli, culture, lingue e tradizioni – per non tirare in ballo le forme di legittimazione del potere e le relative istituzioni – che si andavano innestando le une nelle altre, mescolando ogni forma del vivere collettivo e di conseguenza l'intero modo di comunicare. Quest'epoca è in grado di elaborare un modello di credenze che pur appropriandosi di forti elementi di continuità col passato, allo stesso tempo forgia uno sguardo totalmente nuovo, rifonda completamente lo statuto dell'immagine ed elabora modi di rappresentazione inediti. È grazie al cristianesimo di quei secoli 'sbagliati' se l'eredità dell'evo antico non è andata del tutto perduta e allo stesso tempo se oggi noi siamo figli, nel bene o nel male, di una cultura in cui l'immagine riveste un'importanza così decisiva.

Questa riarticolazione, quindi, non spunta dal nulla. Rappresenta semmai un esempio molto ben riuscito di mutazione nella continuità. Una continuità ed una mutazione che avvengono a partire dalla stessa forma pittorica nella sua materialità – la cifra storica che denota ogni regime mediale come cifra del rapporto fra tecnologia e potere (Innis 2001). Si tratta di un fatto ben documentato, in particolare per la declinazione che avrebbe sviluppato il cristianesimo nella sua forma più conservativa – cioè quello bizantino/ortodosso – e che testimonia quanto detto fin nei dettagli compositivi e nelle tecniche di realizzazione:

*Le fonti della pittura cristiana vanno cercate non nella tradizione ebraica, ma in quella greco-romana [corsivo mio], in cui le arti figurative e plastiche erano ampiamente sviluppate. Sia formalmente che funzionalmente l'icona cristiana è l'erede delle antiche immagini funerarie. Lo conferma l'analisi comparata delle prime icone cristiane e dei cosiddetti ritratti del Fayum, raffigurazioni funerarie egizie rinvenute a El Fayum e in altre città dell'Egitto (complessivamente, si conoscono oltre 700 raffigurazioni di questo genere). In questi ritratti, eseguiti di norma su tavolette di cipresso o di cedro all'incirca di 40x20 cm, sono rappresentati uomini e donne in vesti romane. I più antichi ritratti del Fayum (I-II se. d.C.) sono eseguiti con la tecnica dell'encausto: il colore, preparato con pigmento e cera d'api, veniva riscaldato prima della stesura sulla superficie della tavola. Nei ritratti più tardi (II-IV sec.) veniva usata più frequentemente tempera all'uovo. [...]*

Le fonti della pittura parietale cristiana vanno ricercate anche negli affreschi antichi, sul tipo di quelli conservatisi a Pompei. Dal punto di vista delle tematiche, l'arte cristiana nel corso del II-V secolo si allontana gradualmente dai modelli

classici, ma *sul piano della tecnica pittorica gli artisti cristiani proseguono le tradizioni dell'antichità* [corsivo mio].

Si può osservare il processo di formazione della pittura cristiana attraverso le decorazioni parietali delle catacombe romane. Queste raffigurazioni, datate dal II al VI secolo, possono venire convenzionalmente suddivise in tre categorie: 1) simboli e raffigurazioni simboliche; 2) raffigurazioni ispirate a modelli antichi reinterpretati in uno spirito cristiano; 3) quadri di soggetto cristiano, icone. Tutte queste raffigurazioni hanno un carattere didattico-morale e sono intese a rappresentare le principali verità della dottrina cristiana. In maggioranza tali pitture sono eseguite con la tecnica dell'affresco, sebbene si incontrino anche mosaici (in particolare, nelle catacombe di Domitilla) (Alfeev 2017, pp. 8-9).

Nessuna mediologia attuale risulterebbe sensata, o addirittura possibile, senza la fucina di questi secoli durante i quali si forgiarono le strutture simboliche del cristianesimo e si articolano il ruolo dell'immagine e dello sguardo, del visibile e dell'invisibile, del confine fra manifestazione e raffigurazione, rivelazione e percezione, nelle modalità con le quali la Civiltà cristiana si relaziona al visibile ed al rappresentabile. È durante quest'epoca che non solo lo spazio, in cui l'immagine vive, assume certe forme (da quelle architettoniche a quelle pittoriche, da quelle della fruizione a quelle dell'esposizione, passando per l'elaborazione di tecniche e modelli) e dunque plasma i tipi di sguardo, ma anche, in maniera ancora più profonda, la temporalità come dimensione del visibile assume una valenza molto caratteristica rispetto a ciascuna delle soluzioni con cui il cristianesimo elabora la sua sintesi rappresentativa, squadernando in due millenni di storia una potenza immaginativa ancora oggi ineguagliata.

#### *L'incarnazione come diaframma dell'immaginazione*

Elemento decisivo in questa torsione che connota il cristianesimo e costituisce un vero e proprio scarto di paradigma è senza dubbio il concetto di incarnazione. È attraverso questa interpolazione fra l'assolutezza del sacro e la mondanità che viene ad articolarsi, in modo specifico, l'enorme macchina rappresentativa cristiana. Se fuori da ogni dubbio le religioni abramitiche costituiscono tutte e tre una pregnante messa in scena dell'entrata nel secolo del divino, attraverso i profeti e le rivelazioni, ma anche l'azione concreta di dio, è però nel ramo cristiano che con la figura di Cristo che si fa uomo – cioè *sarx*, carne, elemento concreto della percezione – prendono avvio processi di durata

millenaria relativi all'immagine ed alla fondazione di differenti modalità di sguardo, così come di rappresentazione, legate a differenti soluzioni relative al rapporto col sacro. Modalità tutte improntate alla mediazione tra il piano della trascendenza e quello dell'immanenza, fra la visibilità e lo statuto non solo di questa visibilità, ma anche e soprattutto della sua disciplina, per l'appunto, cioè, del tipo di sguardo (Florenskij 2020).

L'incarnazione di Cristo rappresenta in questo senso il vero discrimine, un diaframma concreto che separa il prima ed il dopo, l'alto ed il basso, e costituisce il focus di una totale riconfigurazione dello statuto dell'immagine in tutte le sue dimensioni, da quella materiale a quella espositiva, da quella tematica a quella esecutiva, fino naturalmente alla sua fruibilità ed ai modi stessi di questa sua fruibilità. Come chiosa perfettamente Debray:

*L'Occidente monoteistico ha ricevuto da Bisanzio, tramite il dogma dell'Incarnazione, il permesso dell'immagine. Istruita dal dogma della doppia natura di Cristo e dalla propria esperienza missionaria, la Chiesa cristiana si trovava in una buona condizione per comprendere l'ambiguità dell'immagine, al contempo supplemento di potenza e sviamento dello spirito. Di qui la sua ambivalenza riguardo all'icona, alla pittura, e oggi all'audiovisivo. Questa oscillazione non è una saggezza? Davanti all'Immagine l'agnostico non sarà mai abbastanza cristiano. [corsivo nell'originale].*

L'Occidente possiede il genio delle immagini perché venti secoli fa è comparsa in Palestina una setta eretica ebraica che possedeva il genio degli intermediari. Tra Dio e i peccatori, essa intercalò un termine medio: il dogma dell'Incarnazione. Si tratta dunque del fatto che una carne poteva essere – quale scandalo! – il “tabernacolo dello Spirito Santo”. Di un corpo divino, esso stesso materia, poteva esserci di conseguenza un'immagine materiale. Hollywood viene da qui, passando per l'icona e il barocco.

Tutti i monoteismi sono iconofobi per natura, e iconoclasti in certi momenti. Per essi l'immagine è un accessorio decorativo, allusivo nel migliore dei casi, e sempre esteriore all'essenziale. Ma il santo protettore dei pittori ha per nome Luca. Il cristianesimo ha circoscritto l'unico ambito monoteistico in cui il progetto di mettere le immagini al servizio della vita interiore non era nel suo principio sciocco o sacrilego. L'unico ambito in cui l'immagine tocca nel vivo l'essenza di Dio e degli uomini. Il miracolo non è andato del tutto liscio, e resta ambiguo. C'è mancato poco che l'iconoclastia bizantina (e in misura minore calvinista, otto secoli più tardi) non riconducesse la pecora smarrita al gregge e nella norma. Se “l'antica maniera greca”, disprezzata con molta leggerezza da Vasari il Latino come dura, rozza e piatta, fosse venuta meno, né Cimabue né Giotto sarebbero stati

possibili. Ora, senza la loro discendenza, l'Occidente non avrebbe conquistato il mondo (Debray 2020, pp. 69-70).

Il cristianesimo, dunque, così come dipana il suo percorso di riconfigurazione dell'eredità tardo antica ed ebraica nella forgia della commistione coi popoli barbarici e nella separazione fra occidente ed oriente, fa proprio un principio che risulta ancora oggi dirimente, quello cioè della rappresentabilità del sacro, e lo fa attraverso lo schermo o diaframma dell'idea di incarnazione. In questo modo diviene possibile appropriarsi del principio di riproducibilità e di conseguenza sdoganare, rispetto all'immagine, ma anche alla visibilità della parola scritta, le più differenti forme di serialità. Su questa contiguità mediatica tra immagine e scrittura, esprime una posizione molto chiara il cristianesimo bizantino/ortodosso.

#### *La serialità figlia delle immagini acheropite*

Alle scaturigini di questa serialità c'è il surriscaldamento (McLuhan 2020) mediatico dell'oggetto magico coevo al cristianesimo degli albori. Un surriscaldamento che dura un paio di secoli ed è dovuto senza dubbio all'enorme valore che viene attribuito dai primi cristiani al valore simbolico in opposizione all'oggetto in sé. La devozione cristiana ne fa molto presto un oggetto di culto, strappandolo al ruolo che aveva in quanto idolo – sussumendone le funzioni apotropaiche rilette in chiave miracolistica – ed 'inventa' la reliquia, che è il perfetto rovesciamento mediatico dell'idolo.

Sulla matrice di questo oggetto devozionale si plasma poi la vicenda delle immagini acheropite (Kitzinger 2018), letteralmente 'non fatte da mano umana'. Queste immagini, che si considerano apparse come manifestazioni del divino o per suo intervento, hanno un ruolo chiave, a loro volta, nel permettere la riproduzione (in particolare e principalmente del volto di Cristo, mai raffigurato in vita) e nell'innescare la riproducibilità *tout court* in termini figurativi, sia come configurazione di un ordine ideale e del visibile, sia come sequela, tradizione, modello, serie. Le immagini acheropite sono oggetti 'mitici', in quanto fondativi. A partire da esse, manifestazione concreta dell'incarnazione, si dipana il *continuum* fra le protoicone (Florenskij 2018), cioè i modelli 'oggettivi' della

visione, non frutto d'estro artistico, e la produzione di immagini successiva. Il più rinomato prototipo acheropita del volto di Cristo, ed il più antico, fu il *Mandyllion*, la cosiddetta 'immagine di Edessa'. Eusebio di Cesarea, vescovo, consigliere e biografo dell'imperatore Costantino, ne fa menzione nella sua *Historia Ecclesiastica*, senza per altro nominarlo, scrivendo del gesto col quale Gesù, asciugandosi il viso su un panno, vi lasciò impressa l'immagine. È inevitabile associare questa impressione al fatto che la figura umana del Salvatore funzioni veramente come una sorta di otturatore fotografico. Il *Mandyllion* fu per secoli oggetto di enorme venerazione e se ne persero le tracce nel sacco crociato di Costantinopoli del 1204. Non è però un caso, credo, che proprio all'inizio del VI secolo – dopo cioè aver stabilito nel IV Concilio Ecumenico di Calcedonia del 451, con la dottrina diofisita, la duplice natura divina ed umana di Cristo – si abbia la prima menzione esplicita del *Mandyllion* da parte di Evagrio di Cesarea detto lo Scolastico<sup>5</sup>, che nel descrivere questo 'panno' lo definisce *theutektos*, 'fatto per mano di Dio'.

Se dunque la natura teandrica di Cristo incarnato, anche dal punto di vista fenomenico, diremmo noi oggi, può essere rappresentata in quanto sensibile, questa rappresentabilità vuol dire anche riproducibilità per imitazione, che è il principio analogico di ogni forma seriale. Non a caso alla base dell'elaborazione teologica sulla liceità della raffigurazione di Cristo, degli Apostoli e degli altri soggetti sacri, c'è l'anagogia platonica (Plotino 2021), per altro un concetto utilizzato anche dagli iconoclasti (Kitzinger 2018). Questa configurazione mediale del corpo di Cristo, però, trova un ulteriore elemento di ambivalenza che ne accompagna l'incarnazione, e cioè la resurrezione, che stabilendo l'attraversabilità del confine assoluto (cioè la morte), libera un incessante gioco di rimandi fra vivo e morto, visibile ed invisibile, spirituale e materiale. Probabilmente, azzardo, affonda qui il carattere dopotutto postumo ed allo stesso tempo palpitante di tutte le immagini. Nota a questo proposito Régis Debray:

---

<sup>5</sup> Il riferimento si trova nella sua *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία* (Storia Ecclesiastica) di cui non esiste traduzione in italiano, ma solo in latino ed in inglese. Il testo in inglese è reperibile su [https://www.tertullian.org/fathers/index.htm#Evagrius\\_Scholasticus](https://www.tertullian.org/fathers/index.htm#Evagrius_Scholasticus), come da sitografia.

Ma dopo la Resurrezione ognuno è stato libero di prolungare successivamente per suo conto la catena imitativa delle immagini e dei corpi. Matrice prima delle mediazioni dell'Invisibile nel Visibile, l'Incarnazione fonda una procreazione all'infinito di immagini tramite immagini, mai tautologiche o ridondanti, ma emulative e incitative: la Madre genera Cristo, "immagine di Dio" (espressione applicata in proprio alla seconda persona della Trinità); Cristo genera la Chiesa, immagine di Cristo; la Chiesa genera le icone, queste immagini che destano a loro volta l'immagine interiore del Figlio di Dio in colui che esse illuminano. (Debray 2020, p. 71).

Questa serialità troverà due principali espressioni. La principale fra queste è quella bizantino/ortodossa con le sue diramazioni nel mondo slavo dell'est. L'altra è quella con cui Roma ritroverà la sua vocazione universalista, cioè cattolica.

#### *Serialità iconica bizantino/ortodossa*

La serialità bizantino/ortodossa è del genere della tradizione, del richiamo alle protoicone ed addirittura alle immagini sacre acheropite, della codificazione della tecnica pittorica assimilata quasi ad una liturgia, della subordinazione del pittore alla divinità di cui si fa strumento: è la serialità più profonda, realmente impersonale, non frutto di mimesi ma, letteralmente, di visione, quella che delinea il proprio meccanismo generativo e ne mantiene con ineguagliata tenacia la ritualità esecutiva fino quasi alle soglie del XX secolo. Non a caso i *brand* attuali, nel tentativo di instaurare una serialità di evidente matrice religiosa, definiscono le immagini che li rappresentano come 'iconiche'. Nella sua apparente mancanza di dinamicità attraverso i secoli, la tradizione delle icone ha invece conservato un'idea di serie in cui l'immagine ha un rapporto col tempo estremamente profondo, soprattutto perché non è l'organizzazione dello spazio a determinarne la composizione<sup>6</sup>, ma soprattutto perché le icone rafforzeranno questa loro strutturazione di "immagini del tempo" venendo dedicate alle festività liturgiche. I volti delle icone, stante questa tensione che in effetti le fa vivere in una

---

<sup>6</sup> Scrive a tale proposito Pavel Florenskij: "Nella *contemplazione* del quadro l'occhio dello spettatore, ripercorrendo uno dopo l'altro questi tratti caratteristici, riproduce nello spirito l'immagine, già prolungata nel tempo, della rappresentazione che ferve e palpita ma che adesso è più intensa e compatta, e non l'immagine derivante dalla cosa stessa, perché qui i momenti più vividi osservati in tempi diversi sono dati allo stato puro, già concentrati, e non richiedono sforzi psichici supplementari per fonderne le scorie." (Florenskij 2020, p. 113).

sospensione dal tempo mondano, vivranno nella loro dimensione rivelatoria perfino sui ritratti dei rivoluzionari bolscevichi, spesso trattati come veri e propri volti iconici che illuminano un percorso escatologico.

Questa soluzione rappresentativa escogitata dal cristianesimo ha preservato il carico spirituale sotteso all'idea stessa di rappresentazione pittorica come veicolo tecnico per l'accesso ad un'autentica rivelazione. La possibilità di una visione del sacro è cioè non solo accettata, ma in qualche modo inglobata nella stessa forma liturgica, che in sé è un meccanismo basato sulla ricorrenza temporale, sulla reiterazione rituale nel tempo come modalità di organizzazione dello spazio. In questo senso la fisicità non è affatto offuscamento del sacro, ma reale *medium* verso di esso. Le icone, così come l'iconostasi che finirà per caratterizzare in maniera stabile – entrando, di nuovo, a far parte canonica della liturgia – le chiese ortodosse, sono due esempi del diaframma fisico e carnale del corpo cristologico. Grazie a ciò che celano (l'iconostasi) si percepisce quel che è 'al di là' e grazie a ciò che simboleggiano, per quanto fatte di legno e pigmenti, le icone sono come finestre sul divino (Florenskij 2018). È proprio dal cuore di questa impostazione iconologica – incentrata sulla diffrazione/temporalità della dimensione scopica – che scaturisce tutta la potenza rappresentativa di cui il cristianesimo è stato capace. Apparentemente essa pare precludere alle immagini ed allo sguardo qualsiasi via verso la serialità, ma ad un più attento esame, è proprio attraverso la canonizzazione di ciò che è significativo nella fede – nel caso specifico la rappresentabilità del divino attraverso le icone, la schermatura della sacralità dell'altare attraverso l'iconostasi, ma ancora prima nell'individuazione del modello, cioè le immagini acheropite – che si sancisce un'uniformità ed una convenzionalità che sono le incubatrici percettive di ogni processo veramente seriale di natura scopica e testuale/visiva. Si pensi ai cicli sacri che illustrano, appunto, le vite dei santi e gli episodi del Vecchio e del Nuovo testamento. In questo senso il cristianesimo, nella sua variante bizantino/ortodossa, cerca e trova la strada verso l'*imagerie* all'incrocio fra la dimensione storica, umana, materiale e l'irripetibilità dell'incarnazione di Cristo come rivelazione. È il caso di accennare che l'Impero Bizantino, sulla base di questa specifica sintesi che è anche politica oltre che religiosa, fu sempre capace di integrare a tutti i livelli le

più differenti popolazioni e culture (Greci, Bulgari, Slavi, Vichinghi, Arabi, Armeni, Egiziani, ecc.) andando all'epoca molto, molto oltre l'ambiguo concetto attuale di multiculturalismo, proprio sulla base di una forte convergenza tra forme religioso-simboliche convenzionali e codificate entro le quali fa entrare e ribollire, ma comunque contenere e rappresentare, le più disparate istanze etniche, ed un culto senza tempo, in qualche modo in grado di equalizzare le differenze. Un'eredità che sarebbe stata raccolta dalla *Rus'* kieviana e poi, soprattutto, da Mosca. Il valore della scelta iconica bizantino/ortodossa come momento generativo della serialità, e la sua rilevanza come luogo simbolico di mediazione, sono ben illustrate da quanto scrive Jurij Lotman, nel capitolo dedicato non a caso al dialogo plurilingue, a proposito della difficoltà di un linguaggio comune – che è anche una delle esigenze che muovono la serialità in quanto struttura ricorsiva che per così dire monitora e cerca di mantenere la coesione interna di un certo ordine di senso:

L'uniformità dipende solo dalla convenzionalità del codice e dell'accordo su cosa considerare significante e cosa escludere nel testo. In genere, noi consideriamo significante ciò che si ripete, o, viceversa, ciò che è assolutamente irripetibile. Ad avere senso sono sia l'evento regolare che l'evento unico e irripetibile. La loro natura è però differente. Eventi che si ripetono con regolarità, normali, in un certo senso non sono affatto eventi. [...] Eventi regolari, ripetuti, ci parlano delle qualità dell'essere, eventi individuali ci segnalano accadimenti.

Gli eventi individuali sono dunque risultato dell'intrusione di una forza esterna alla struttura data e, dal punto di vista di quest'ultima, inesistente (sconosciuta, contingente o addirittura insospettata): una catastrofe, un miracolo, un qualunque intervento di forze sconosciute e pertanto non prevedibili all'interno del sistema. (Lotman 1994, p. 30).

### *Serialità artistica romano/cattolica*

La serialità romano/cattolica, sebbene provenga dallo stesso alveo figurale da cui proviene quella bizantina, è invece quella che porterà all'elaborazione dell'idea della produzione di immagini come ispirazione, ma allo stesso tempo conservandone il fine moralistico. Immagini inoltre di natura mimetica che conservano l'eredità della pittura naturalistica tardo romana, ma allo stesso tempo edificanti e attente ad esigenze estetiche e psicologiche estremamente innovative per l'epoca. Si tratta fondamentalmente della sintesi tra gli usi propagandistici

imperiali dell'immagine nella tarda antichità romana – “Non mancano testimonianze del fatto che il tradizionale culto del ritratto imperiale abbia subito scarse se non nulle interruzioni durante il trionfo del cristianesimo” (Kitzinger 2018, p. 30) – e le esigenze didattiche poste da fedeli, e spesso anche da religiosi, del tutto analfabeti. Il ruolo figurativo ed inventivo dell'immagine, in un contesto di diffuso analfabetismo come quello della cristianità occidentale dell'epoca, avrebbe dunque assunto un valore autonomo rispetto a quello liturgico, e questo distacco dell'immagine dalla sua funzione di rivelazione, che ne subordina esecuzione ed esecuzione alla dimensione sacrale, alla lunga avrebbe portato alla sua autonomia rispetto alla religione stessa. È un processo, questo, che prende le mosse dalle stesse caratteristiche stilistico-pittoriche e da come esse vengono lette dalle medesime gerarchie ecclesiastiche.

Un'altra componente caratteristica di questa serialità è anche la conservazione di uno stile ellenistico<sup>7</sup> e di una forte influenza bizantina assieme, riviste entrambe alla luce dello psicologismo estetico (Assunto 1961) col quale i papi Gregorio II ed Adriano I, fra VIII e IX secolo, fronteggeranno la furia iconoclasta della dinastia isaurica (717-802), originaria dell'Armenia. Nell'ambito di questa contesa, Gregorio II rammentò al *basileus* Leone III, iniziatore della prima guerra iconoclasta, che non si faceva uso delle immagini per adorarle, *sed ut memoria nostra excitetur* – ma affinché si risvegli la nostra memoria – ribadendo l'impostazione didattica che fin da subito aveva caratterizzato il cristianesimo romano nel rapporto con la figurazione. Le argomentazioni di papa Adriano I, inoltre, esprimono chiaramente l'assunto di *demonstrare invisibilia per visibilia*, cioè di rivalutare teologicamente l'immagine e di valutarla anche esteticamente, apprezzandone il potere suggestivo che permette alla pittura “di dare alla visione una evidenza tale che l'osservatore si senta trasportato e come immedesimato nella visione stessa” (Assunto 1961, p. 58). In sostanza si fonda su motivazioni strumentali di natura percettivo-estetica il valore mimetico e didattico dell'immagine: un'impostazione che sarebbe stata fatta propria dai Gesuiti e che è

---

<sup>7</sup> Questo tratto dell'arte sacra nell'ambito della cristianità romana, fino a non molti anni fa poco indagato, è oggi assai rivalutato. Un esempio strabiliante di quest'arte dallo stile ellenistico diffusa in ambito italiano fino alla seconda metà del IX è la chiesa di Santa Maria foris portas a Castelseprio (cfr. sitografia), in provincia di Varese. I suoi affreschi, contenenti abbozzi di organizzazione prospettica di tipo classico, sono un vivido esempio di cosa doveva essere l'arte sacra in quegli anni che coincidono in larga parte con le due guerre iconoclaste. Gli affreschi furono casualmente scoperti nel 1944.

al cuore della potenza narrativa della serialità che il cristianesimo romano avrebbe elaborato, dando luogo all'autonomia dell'opera pittorica, cioè alla sua forma artistica. È da queste convergenze che scaturiranno, per capirci, Giotto e Cimabue. La serialità che qui prende forma troverà il suo apogeo nel barocco, finendo per soccombere con l'avvento della rivoluzione industriale.

#### *Punto di divaricazione*

Il percorso di queste due principali forme che il cristianesimo assunse rispetto all'immagine ed allo sguardo – escludendo da questo lavoro la soluzione carolingia ripresa dai protestanti otto secoli dopo – si divaricò con l'esito delle guerre iconoclaste, che furono a tutti gli effetti la conclusione della secolare disputa sulla natura di Cristo e sulla sua rappresentabilità. In questo senso “la controversia iconoclasta è, dal punto di vista del contenuto, l'ultima fase della controversia cristologica della Chiesa antica” (Schönborn 2003, p. 129). È al termine di quei centoventi anni di feroci distruzioni, deportazioni, intrighi, scontri teologici, concili e contro concili, che il cristianesimo chiude finalmente i conti con l'aniconismo abramitico.

#### **Riferimenti bibliografici**

- Alfeev, I., 2017, *L'icona. Arte, bellezza e mistero*, Edizioni Dehoniane, Bologna.
- Assunto, R., 1961, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, IlSaggiatore, Milano.
- Aubert, F., Fedalto G., Quaglioni D., 1995, *Storia dei Concili*, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo.
- Belting, H., 2001, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma.
- Bettetini, M., (2006) 2018, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Editori Laterza, Bari.
- Boehm, G., 2009, *La svolta iconica*, Meltemi, Sesto San Giovanni.
- Damasceno, G., (1983) 2020, *Difesa delle immagini sacre*, Città Nuova Editrice, Roma.
- Debray, R., 2020, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Magonza, Arezzo.
- Di Cesarea, E., 2001, *Storia ecclesiastica*, Città Nuova Editrice, Roma.

- Eco, U. (a c. di), 2009, *Il Medioevo. I. Alto Medioevo*, Gruppo Editoriale l'Espresso, Roma.
- Florenskij, P., 2020, *La prospettiva rovesciata*, Adelphi, Milano.
- Florenskij, P. A., (2018) 2020, *Le porte regali, Saggio sull'icona*. Marsilio, Venezia.
- Kitzinger, E., 2018, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia*, Sesto San Giovanni, Milano.
- Le Goff, J., (1965) 1989, *Il basso medioevo*, Feltrinelli, Milano.
- Lotman, J. M., 1985, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
- Lotman, J. M., 1993, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano.
- Lotman, J. M., 1994, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Marsilio, Venezia.
- McLuhan, M., (1964) 2002, *Gli strumenti del comunicare*, IlSaggiatore, Milano.
- McLuhan, M. e E., 1994, *La legge dei media. La nuova scienza*, Edizioni Lavoro, Roma.
- Mitchell, W.J.T., 2017, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Ong, W., (1982) 1986, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna.
- Plotino 2021, *La bellezza, l'anima e l'uomo*, Feltrinelli, Milano.
- Schmitt, J.-C., 2003, voce *Immagini*, in Le Goff, J. e Schmitt J.-C. (a cura di), *Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi*, Einaudi, Torino.
- Schönborn, C., 1988, *L'icona di Cristo. Fondamenti Teologici*, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo.
- Wolf, G. , 2002, *Alexifarmaka: Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra bizanzio e Terra Santa nell'Alto medioevo*, in AA.VV, *Roma fra Oriente e Occidente*, CISAM, Spoleto.

## Sitografia

- <https://www.laconfederazioneitaliana.it/?p=2072>, consultato il 13 novembre 2021.
- <http://www.phersu.info/432931396>, consultato il 14 novembre 2021.
- <https://diakosmesis.wordpress.com/2013/11/12/le-idee-estetiche-di-san-gregorio-magno-e-dei-suoi-successori/>, consultato il 5 settembre 2021.
- [https://www.tertullian.org/fathers/index.htm#Evagrius\\_Scholasticus](https://www.tertullian.org/fathers/index.htm#Evagrius_Scholasticus), consultato il 27 ottobre 2021.
- <https://www.centrostudilaruna.it/mandylion.html>, consultato il 16 settembre 2021.

*Tra Roma e Bisanzio: il nuovo statuto dell'immagine*

<http://iconaimmaginedio.blogspot.com/2013/06/lachiesa-di-santa-maria-foris-portas.html>, consultato il 30 ottobre 2021.

<https://www.soprintendenzalombardiaoccidentale.beniculturali.it/wp-content/uploads/2020/07/S.-Maria-foris-portas.pdf>, consultato il 19 ottobre 2021.

<https://artepiu.info/castelseprio-santa-maria-foris-portas-affreschi/>, consultato il 3 novembre 2021.

<https://luca1710.files.wordpress.com/2015/10/02-svolta-iconica-intro.pdf>.

(contiene presentazione in ppt di: Vargiu, L., 2015, *La svolta iconica nella medievistica. Introduzione*).

